

VISION Y FORMA DEL ESPACIALISMO EN
OCTAVIO PAZ: *TOPOEMAS*

"Los poemas son objetos verbales inacabados e inacabables. No existe lo que se llama 'versión definitiva': cada poema es el borrador de otro, que nunca escribiremos...". Estas palabras de Octavio Paz en su "Advertencia" previa a *Poemas (1935-1975)*¹ redimensionan un ideario poético entendido, ante todo y sobre todo, como objeto de *creación incesante*.

La analogía fundante, el "deus ex machina" que reverbera en el fondo de dicha creación, no es otra que el cuerpo primordial del cosmos. La hoja disponible asemeja para Paz "un trozo de cielo – nos dirá en *¿Águila o sol?* -, un muro (impávido ante el sol y mis ojos), un prado, otro cuerpo [...] la escritura del viento, la de los pájaros, el agua, la piedra"². Así pues, el mundo del poema, la analogía del cosmos es la página en blanco como ser viviente y semoviente.

La obra de Paz, desde sus orígenes más remotos, se vincula a este supuesto básico: la creación por la palabra. Como en el cuerpo cósmico, el azar y las armonías del universo, son convocados en el "simulacro" de la página a modo de vínculos constructores, "palabras, frases, sílabas, astros que giran alrededor de un centro fijo"³. Pero la fijación es sólo aparente, porque el núcleo de dicho movimiento se encarna en el monólogo del poeta, en la identidad del hablante que busca denodadamente su lugar cosmogónico dentro de un vasto sistema de signos en rotación: él es "el *centro móvil* de las convergencias, el vértice del remolino de figuraciones cambiantes, el ojo del huracán"⁴. Toda la poesía de Octavio Paz, desde *Piedra de sol* (1957) y particularmente desde *Blanco* (1966), hasta desembocar en *Discos visuales* (1968), *Topoemas* (1968) y *Vuelta* (1969-1975), persigue ese

1 Barcelona 1979: Seix Barral, p. 11.

2 "¿Águila o sol?", *Poemas 1935-1975*, p. 163.

3 "Hacia el poema", *Poemas 1935-1975*, p. 229.

4 Pere Gimferrer, *Radicalidades*, Barcelona 1978: Antoni Bosch, p. 49.

simulacro semiótico de la realidad en el poema; un simulacro que tiene en la síntesis y en la capacidad hablante del espacialismo poético su máxima manifestación.

Visión y forma espacialista generan la escritura de *Topoemas* (1968). El signo teórico que los preside se condensa en la nota definitoria del propio Paz: "Topoemas = topos + poemas. Poesía espacial, por oposición a la poesía temporal, discursiva. Recurso contra el discurso"⁵. Saúl Yurkievich, en una de las mejores incursiones críticas sobre "La topoética de Octavio Paz", ha visto muy bien el alcance semiótico, tantas veces aludido por Rachel Phillips en su estudio⁶, de *Topoemas*. Se trata de una escritura eminentemente ideogramática en la que "a los usuales componentes lingüísticos (fonemas que integran vocablos significativos que se articulan en frases), añade otros visuales (grafemas) cuya significación es a la vez propia y complementaria de la de los significantes verbales. El ideograma funde y confunde dos medios de comunicación, dos sistemas de señales que se interceptan para crear un nuevo código; se desvincula de la lengua oral, lineal, natural. Es una lengua que se desnaturaliza, que se aparta de la instituida por el consenso social"⁷. El Mallarmé de *Un coup de dés*, el futurismo "parolelibrista" de Marinetti, la descomposición cubista del objeto de Apollinaire, la tradición del haikú japonés – filtrada a través del ejemplar hito paciano de José Juan Tablada –, la fusión surrealista de las palabras "en lejanía", o los avances que en el campo de la poesía concreta realizaran los poetas brasileños del grupo *Noigandres* (Haroldo de Campos, Decio Pignatari ...), están presentes en el sustrato experimental de la topoética.

Aunque en *Blanco* se opte por la poesía discursiva, el signo espacialista de esta obra ya deja entrever con claridad, e incluso apunta, experiencias posteriores más cercanas a la poesía visiva. Lo esencial es el encuentro con un concepto de espacio que en su movimiento deja aparecer el texto y que, en cierto modo, lo produce"⁸.

5 *Topoemas*, en *Revista de la Universidad de México*, XXII/10 (junio 1968). En *Poemas (1935-1975)*, pp. 497-505; y notas en pp. 693-695.

6 Rachel Phillips, *Las estaciones poéticas de Octavio Paz*, México 1976: Fondo de Cultura Económica.

7 Saúl Yurkievich, "La topoética de Octavio Paz", en *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, Barcelona 1973: Barral, p. 281.

8 Octavio Paz, *Blanco*, en *Poemas (1935-1975)*, p. 481.

Se trata, pues, no de inscribir o de sellar el blanco de la página desde el exterior epidérmico de la escritura, sino de hacer que este espacio, ese mundo, genere su propio movimiento y hable con sus propios signos: "El espacio fluye – nos recuerda Octavio Paz en *Blanco* –, "engendra un texto, lo disipa, transcurre como si fuese tiempo. A esta disposición de orden temporal y que es la forma que adopta el curso del poema: su discurso, corresponde otra, espacial: las distintas partes que lo componen están distribuidas como las religiones, los colores, los símbolos y las figuras de un mandala..."⁹.

Blanco es la antesala de *Topoemas*. Su importancia última reside en "su combinación de los reinos del arte y de la metafísica; es decir, que expresa una trascendencia que es estética y erótica, pero que por medio de la asociación y la imagen alcanza otros niveles de experiencia"¹⁰. En *Topoemas* esos "otros niveles de experiencia" se decantan claramente hacia el espacio como metáfora del tiempo. El ojo que ve es también el ojo que mira, que lee en su interior la raíz originaria del verbo. Por el acto de percepción se crea la realidad que nos rodea¹¹, en una armonía panteísta ya subrayada por Ramón Xirau en razón de las tres vías capitales de la poesía de Paz: imagen, amor y sentimiento de lo sagrado coadyuvados en la *paradoja* del ser. "La imagen es, para Paz, esencialmente paradójica, y lo que la imagen revela es, al mismo tiempo, la unidad que somos y la contrariedad paradójica que igualmente somos"¹². La razón última y primera de este supuesto parte de la palabra sagrada del budismo zen. En la forma espacialista se acrisola la visión del amor sin dualismo, la pérdida de pasado y futuro en un presente absoluto. Como en ese final de "Vrindaban" donde el poeta exclama: "Conciencia y manos para asir el tiempo/soy una historia/una memoria que se inventa/Nunca estoy solo/hablo siempre contigo/hablas siempre conmigo/A obscuras voy y planto signos"¹³.

El tiempo proyecta su acontecer lineal, ese "continuum" lógico que nos aparece a medida de las circunstancias. Frente a ello el poeta instala el recurso frente al discurso temporal: la voz de la memoria y el eterno presente emergiendo en el poema, la palabra, en fin, que se

9 Ibid., p. 481.

10 Phillips, op. cit., p. 195.

11 Cf. Paz, op. cit., p. 204.

12 Ramón Xirau, *Octavio Paz: el sentido de la palabra*, México 1970: Joaquín Moritz, p. 35.

13 *Poemas (1935-1975)*, p. 426.

hace círculo de círculos, uno y cero a la vez. Todo y Uno. Una apuesta con la que Paz se yergue sobre la propia historia y reafirma la firme voluntad de trascenderla en la inmanencia del signo, superando así el tiempo cíclico no en la inmovilidad, "ni en ninguna evasión, sino en la explosión de toda la temporalidad entera sin resquicios ni restos, el holocausto de toda la resistencia para descubrir la vida en el mismo *centro vivo del origen/más allá del fin y del comienzo* ("Vrindaban")¹⁴.

Este concepto de la temporalidad circular es consustancial al signo espacialista de *Topoemas*, seis ideogramas seriados que responden a los títulos de "Palma del viajero", "Parábola del movimiento", "Nagarjuna", "Ideograma de la libertad", "Monumento reversible" y "Cifra". Otras seis anotaciones del autor, una por topoema, inciden en los motivos simbólicos de los ideogramas¹⁵.

"Palma del viajero", el primer topoema, parte de la prescripción botánica de la planta del mismo nombre (*Ravenala madascariensis*): "A tree whose leaves are arranged in a peculiar fanlike shape. The sheathing leaf-bases form receptacles in which considerable quantities of water are stored and hence the name". (Guía de los *Royal Botanical Gardens* de Paradeniya, Kandy.) En él se combina la disposición de la palabra y la estructura sintagmática con el relieve letrista, en una arborización ideogramática donde la palabra "viajero", en letra minúscula, permanece en posición estática bajo la sombra del ideograma-árbol. Una línea ondulada, como eje básico, señala el arraigo telúrico, terrenal, de los elementos centrales del topoema: hombre y naturaleza enraizados en la presencia visiva del símbolo arbóreo.

El segundo topoema, "Parábola del movimiento", es, en rigor, el único de la serie que guarda aún la disposición discursiva de sus elementos: frases o asertos que se vinculan a una interrogación recursiva inicial: "¿DE DONDE VIENES? / A DONDE VAS". Paz cifra el motivo en el capítulo 56 de *Rayuela*, de Julio Cortázar. Se trata del diálogo Traveler-Oliveira: "[...] vos que estás en armonía con el territorio no querés entender este ir y venir [...] todo el tiempo estoy yendo y viniendo de tu territorio al mío, [...] y en esos pasajes lastimosos me parece que vos sos mi forma que se queda mirándome con lástima,

14 Raimundo Pannikar, "El universalismo de Octavio Paz, en *Octavio Paz*, Madrid 1982: Taurus, p. 221.

15 *Poemas* (1935-1975), p. 694.

sos los cinco mil años de hombre amontonados en un metro setenta, mirando a ese payaso que quiere salirse de su casilla"¹⁶. Los versos, escalonados y quebrados, sugieren la pauta en variación y combinación lúdica de los soportes de la frase. En relación con el cifrado paciano de *Rayuela* se crea así un ritmo armonizado con la duplicidad verbal del "Ir" y el "Venir" o de los pronombres (yo-tú), donde persona y personaje, yo y tú introspectivos se escalonan saltando como en un juego de casillas o rayuela que, en términos ónticos, dejan entrever una alternativa sin respuesta.

"Nagarjuna", el tercer topoema, toma su nombre del maestro del budismo mahayana (s. II). Si en "Palma del viajero" privaba la estructura caligramática y en "Parábola del movimiento" la combinación no figurativa, aquí el soporte de la escritura es esencialmente caligráfico e ideogramático. El núcleo de tensión lo constituye la palabra *niego*, que en caída vertical, explota horizontalmente en su base para devenir *ni ego*: pérdida del yo, vacío egótico que según la doctrina búdica remite al cero en plenitud, esto es: "samsara" (el ciclo de la existencia) es *sunyata* (la vacuidad o ausencia de la naturaleza propia). "Es el método – como dice Paz en sus anotaciones – de reducción al absurdo: *prasanga*, el arte de extraer la "consecuencia necesaria" de nuestras imprudentes afirmaciones y negaciones. El resultado no es la nada, ya que la nada también es negación del ser, sino la suspensión, *sunya*: un cero pleno: "la vacuidad vacía de su vacuidad". Paz opta en "Nagarjuna" por la escritura caligráfica en lugar de la tipográfica, puesto que lo que le interesa remarcar es el trazo personal como sujeto de convicción del aserto búdico. El poema, asimismo, implica cinetismo, movimiento de la palabra y su disolución emblemática. El ideograma, en su camino intelectual, predomina por encima de otros topoemas de la serie – el mencionado "Palma del viajero" por ejemplo – en los que el impacto visual tiende a la armonía lírica.

El cuarto topoema, "Ideograma de la libertad", sigue el mismo sentido representativo apuntado a propósito de "Nagarjuna". Su centro originario parte de una palabra-totem: *signo*, en su acepción figurada y literal: "*sino* es el duplicado semiculto de *signo*: señal celeste, constelación (*signum*) [...]" La distinción gráfica entre sino y

16 Julio Cortázar, *Rayuela*, 9ª ed., Barcelona 1980: Edhasa, p. 400.

signo no se estableció hasta muy tarde' (Juan Corominas: Diccionario crítico-etimológico de la lengua castellana)". De nuevo la paradoja búdica, afirmación-negación como principio del desasimiento del yo, estalla en un doble haz: *sino...no si...si no*. Como en el topoema anterior, se opta por el trazo caligráfico personal en lugar de la neutralidad tipográfica.

Una línea horizontal divide la página en dos y establece así el movimiento alternativo de una doble pirámide escalonada de palabras en el quinto topoema, "Monumento reversible". La línea contrapone la reversibilidad del tiempo mítico y la irreversibilidad del tiempo histórico. Los elementos naturales (tierra, aire, agua, fuego) dibujan el viaje de ida y vuelta, a la manera de una doble pirámide invertida que alude, según anota Paz, a la forma "de las pirámides escalonadas de Mesoamérica y a la de ciertos templos de India y el sudeste de Asia".

El último topoema, "Cifra", adopta una representatividad parecida a "Monumento reversible". Se trata de una constelación giratoria o ideograma en rotación que incide, una vez más, en la paradoja clave de *Topoemas*: la *Sunya* (el vacío) como receptáculo de la cifra cero, *colmo* y *calma* ónticas de la pureza búdica. La constelación tipográfica parte de un centro único que es la letra mayestática C de "cifra" (vacío-lleno). Esta engendra, en movimiento circular, una serie de sintagmas intercambiables y variables según el orden rotatorio de sus haces sustantivos (colmo-calma-cifra-cero) y del elemento nexal *como* en forma de aspa. La permutación es puro ritual de la paradoja subyacente en los elementos diversos del cosmos. La rotación, asimismo, dibuja la cifra cero originaria. Dicho ritual iniciático se abre lúdicamente a infinitud de permutaciones, pues, como advierte Paz, "las palabras *colmo* y *calma* pueden substituirse por cópula y cosmos, cúmulo y cueva o por cualesquiera otras, a condición de que no tengan más de seis letras y no menos de cuatro, comiencen con c y entablen entre ellas una relación análoga a la del texto, tal como la describe esta fórmula: Cifra (vacío-lleno) Calma".

En las seis calas topoéticas comentadas, la disposición de los signos en la página y su correlato plástico sustituyen a la metáfora discursiva. El ideograma funde significados verbales y significados visuales. El poema se mueve y habla en la página pleno de corporeidad, organizado como un pequeño cosmos. Si *Blanco* estaba organizado como una partitura musical concertada matemáticamente

en "variatio", a semejanza de la azarosa tirada de dados mallarmeana, ahora, en *Topoemas*, la clave armónica se traslada a la "ars combinatoria" y al significante visual del universo. Variaciones, permutaciones y rotaciones remiten, en suma, a esa voluntad paciana de liberar al lenguaje de las fórmulas del logos: del sometimiento de la palabra al tiempo histórico y lineal. De este modo, el poeta devuelve el signo a su libertad originaria, presocrática, al espacio proteico donde aún son posibles las combinaciones más impensadas. La palabra en el espacio del poema, como en *Topoemas* o *Discos visuales*, sugiere el desplazamiento continuo, su mutación o su sustitución. Como en el principio taoísta, el cuerpo del poema es el doble del universo. Principio del eros original que nos reconcilia con la materialidad de la palabra. Los significantes del código – lingüísticos o gráficos, lineales o circulares, letristas o silábicos – reclaman no sólo a un *mirador* sino a un *visor* del texto¹⁷. Una escala que armoniza, como quería Mallarmé, la sensación, la percepción, la imaginación y el entendimiento.

Este *principio móvil del poema* (la poesía en movimiento) es parte fundamental del ideario poético de Paz e ilustra el verdadero sentido de su visión espacialista. "Cada texto – para decirlo con sus palabras – es único y, simultáneamente, es la traducción de otro texto. Ningún texto es enteramente original porque el lenguaje mismo, en su esencia, es ya traducción: primero, del mundo no-verbal y, después, porque cada signo y cada frase es la traducción de otro signo y de otra frase"¹⁸. *Blanco*, *Topoemas* y *Discos visuales* participan de dicho principio. Sin embargo, con anterioridad a estas experiencias, Octavio Paz ya había ensayado planteamientos similares en otra experiencia mucho menos conocida: la edición suiza de "Vrindaban", en traducción francesa de Carmen Figueroa¹⁹.

Esta edición de 1966 de "Vrindaban" se compone de una caja piramidal color naranja que, a la manera de objeto-soporte, contiene en su interior un cuaderno apaisado "cartoné" con las hojas onduladas. En cada una de las hojas se inscribe un fragmento seriado de "Vrindaban". Las hojas, en doble superficie, descubren un fondo

17 Cf. Jorge Rodríguez Padrón, *Octavio Paz*, Madrid 1975: Júcar, p. 156.

18 Paz, "Traducción", en *Literatura y literalidad*, Barcelona 1971: Tusquets, p. 9.

19 Paz, *Vrindaban*, Genève 1966: Editions Claude Giraudan, Versión francesa de Carmen Figueroa. Edición de 555 ejemplares.

color naranja troquelado en forma de ventana rectangular abierta al poema. La alternancia rojo-blanco, sobre la que circula "Vrindaban" permite así una lectura plural del poema: la serie de texto impreso sobre el fondo blanco del nivel superior, la serie en rojo de los ventanales, cada una de las páginas como poemas aislados, y, en último término, la estructura unitaria del cuaderno y la integración de cada una de las partes mencionadas en el todo indiviso que es "Vrindaban", clave onomástica de "una de las ciudades santas del hinduismo, [...] célebre desde la Antigüedad por el culto a Krisna"²⁰. La materia ondulada del formato del cuaderno insinúa la corporeidad lábil, móvil, de los elementos primarios sustanciales al principio erótico del universo y, por extensión, de la escritura: tierra, fuego, aire y agua. Todo ello se inscribe en el receptáculo sagrado de la pirámide volumétrica, símbolo trigémino de la unidad en la diversidad. Como vemos, muchos de los recursos formales de la visión poética de "Vrindaban", e incluso algunas motivaciones simbólicas – como los cuatro elementos o el motivo de la pirámide –, se extenderán a *Topoemas*. Pero aún hay más. En este sentido, las estructuras móviles de esta edición de "Vrindaban" se nos aparecen como claro paralelo de la edición de *Blanco*, libro donde la lectura, de acuerdo con el formato del paginado, se encabalga, no de izquierda a derecha y de arriba-abajo, sino en sentido horizontal desplegable, simulando así el "continuum" del gran texto del universo. Este cinetismo, simultáneo a la estructura de los fragmentos intercambiables del poema, se traslada también al ritmo combinatorio de *Discos visuales*, donde con sólo girar los discos superpuestos y su correspondiente interacción cromática generamos nuevos sintagmas visualizables a través de las aberturas-ventanas. En una dimensión plana y no volumétrica, este método combinatorio también se hace extensible a "Anotaciones/rotaciones". Todo ello revierte en una doble dimensión estética y metafísica. Su síntesis es pura integración de los armónicos geométricos – convergencias y divergencias, permutaciones y variaciones – con el poso sagrado subyacente a los principios del cosmos. Este, y no otro, es el motivo que rige la integración de la pirámide azteca o de los monumentos sagrados de la India a la poesía espacial de Paz.

20 Cf. Paz, "Notas", en *Poemas (1935-1975)*, p. 687.

Si transferimos este principio a *Topoemas* observaremos que está en plena concordancia con las notaciones gráfico-simbólicas o ideogramáticas que constituyen la topoética de Paz. A semejanza de la escritura mística también los topoemas pueden considerarse claves iniciáticas, emanaciones del gran cuerpo del universo. No definen ni describen: sugieren. Como en la escritura mística o en la palabra sagrada de los *Upanishadas*, se nos enseña que el Supremo "no es esto ni aquello", ni *sí* ni *no*, sino Todo y Uno a la vez. En tal conyuntura, cada uno de los topoemas es como una incisión en el blanco de la página, "mandala" poético que incita a la meditación y comunicación con el cosmos. La visión topoética es la visión del ojo del ser, el ojo interior. La forma es el cuerpo fundante del lenguaje, su anuencia erótica en la noche del tiempo. Ahí, en lo oscuro primordial, inscribe Octavio Paz la paradoja de la luz: la palabra y el signo que centellea radiante. Como en Mallarmé, la visión del poema acoge las subdivisiones prismáticas de la Idea, que se encastan en la simultaneidad de la página en blanco.

En *Topoemas* se condensa, en un mismo *tempo* poético, simplicidad y complejidad. Es la herencia paciana de la estructura del fragmento y del miniaturismo japonés de Matsuo Basho y José J. Tablada. La imagen nunca es unidimensional, sino caleidoscópica, móvil, circulatoria. Se engendra en la grafía y en su ensimismamiento imaginativo, pero estalla siempre en nuestra mente como conjunción de ámbitos impensados, mágicos o extraños o, como diría Pierre Reverdy, de la puesta en contacto de dos conceptos tan alejados entre sí que, de su hermanamiento, nace la sorpresa o la epifanía. El concierto poético de Tablada, consustancial a "la economía verbal y la objetividad, la correspondencia entre lo que dicen las palabras y lo que miran los ojos"²¹, se trasunta en "silenciosa contemplación" que recorre caminos pictóricos, musicales o espirituales. Tal concierto, transcribible en los cuatro elementos que Octavio Paz distingue del haikú japonés – exclamación o impacto poético, la caligrafía, la pintura y la meditación –, son los mismos, aunque desde una perspectiva donde priva la forma visual, que afloran en la topoética paciana. En ellos resuenan los ecos del *desideratum* estético de Apollinaire: el advenimiento de un arte nuevo que sea a la pintura lo que la música

21 Paz, "La tradición del haikú", en Matsuo Basho, *Sendas de Oku*, Barcelona 1981: Seix Barral, p. 25.

es a la literatura. Como en *Topoemas*, donde, a través de la visión de Paz, confluyen el ideal neotipográfico futurista, la ideografía lírica cubista, el código semiótico o la plástica conceptual.

Con las premisas apuntadas, adquiere especial relevancia que Octavio Paz declare en sus notas a *Topoemas* que estos quieren ser un homenaje, entre otros, a José Juan Tablada, Matsuo Basho, Apollinaire, Arp, Cummings, y a Haroldo de Campos y el grupo de jóvenes poetas brasileños de "Noigandres" e "Invenção". Esta última referencia nos acerca al reconocimiento hacia la poesía concreta y espacial, desde Eugen Gomringer y sus *Konstellationen* (1953) a Oyvind Fahlström y su "Manifiesto para una poesía concreta" (1953), desde Franz Mon y Max Bense al "Plano-piloto para poesía concreta" (1958)²² del grupo "Noigandres". Efectivamente, *Topoemas* sigue el mismo concepto de texto enunciado por Max Bense y por Franz Mon – "la lengua desaparece en su medium, pero el medium, la escritura, se convierte de la misma manera en la lengua"²³ – y, sobre todo, el enunciado por el grupo "Noigandres" en su "Plano-piloto": un concepto de texto producto de una evolución crítica de la forma; estructura espacio-temporal en vez del desarrollo temporístico-lineal; tensión de palabras-cosas en el espacio-tiempo; estructura dinámica y multiplicidad de elementos concomitantes; consciencia del espacio gráfico como agente estructural y visual. 'De ahí – reconocen los poetas de "Noigandres" – la importancia de la idea de ideograma, desde su sentido general de sintaxis espacial o visual, hasta su sentido específico (Fenollosas-Pound) de método de componer basado en la yuxtaposición directo-analógica, no lógico-discursiva de los elementos'²⁴.

Con *Topoemas* Octavio Paz se instala en la intercesión que franquea dos sistemas expresivos: el literario y el plástico o visual. Entre *Blanco* y *Discos visuales*. Combina lo discursivo y lo ideogramático, lo figurativo y lo no figurativo. Y, lo que es mucho más importante, trata de instaurar un código lingüístico-visual perfectamente trabado con la visión metafísica de su cosmogonía poética. El lector-visor mira

22 A. de Campos, D. Pignatari, H. de Campos, *Teoria da poesia concreta (Textos críticos e manifestos, 1950-1960)*, São Paulo 1965: Invenção, pp. 156-158.

23 F. Mon, "Textes dans l'espace", en *Les Lettres*, núm 31, Paris 1963.

24 "Plano-piloto para poesía concreta", en *Teoria da poesia concreta (Textos críticos e manifestos, 1950-1960)*, p. 156.

y es mirado por el poema como sujeto activo y convicto de un mismo proceso. Es la palabra iniciática de la búsqueda paciana: "abrir las puertas del poema para que entren muchas palabras, formas, energías e ideas que la poética tradicional rechazaba. Abrir las puertas condenadas"²⁵, para de este modo descubrir nuevas constelaciones de signos en un universo distinto. O para decirlo con las palabras de Saúl Yurkievich: "Los topoemas crean constelaciones semánticas; la página semeja el espacio estelar donde las palabras se despliegan, rotan movidas por su propia energía e irradian sentido"²⁶.

25 Paz y otros, *Poesía en movimiento (México, 1915-1966)*, México 1966: Siglo XXI, p. 11 (cit. por S. Yurkievich, op. cit., p. 286).

26 Yurkievich, op. cit., p. 186.